Andreas GRÜNER, Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der Bürgerkriege, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums N.F. 21, Paderborn/München/Wien/Zürich 2004. 307 S., 60 Abb.

Der Titel der Freiburger Dissertation von A. Grüner (G.) weckt zunächst Erwartungen einer im weiteren Sinne kunstkritischen Betrachtung des spätrepublikanischen Rom, wie etwa vor einem halben Jahrhundert von H. Jucker in seinen Reflexionen ›Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen‹ vorgenommen; in den 70er Jahren wurde allerdings von F. Preißhofen gefordert, endlich die Ästhetik des Hellenismus und der späten Republik grundlegend zu erarbeiten, eine Forderung, die erst in Ansätzen eingelöst worden ist. Dabei sind wichtige Bausteine der Thesaurus der griechischen und lateinischen kunstkritischen Begriffe von J.J. Pollitt sowie die Studien F. Preißhofens und auch H. von Hesbergs zur hellenistischen Kunstbetrachtung.[1]

Hatte Jucker aber Varro und Cicero als Beispiele republikanischen Kunstkennertums ins Zentrum gestellt und hierbei besonders nach dem Interesse an der Plastik der Griechen gefragt,[2] so setzt G. neue Akzente: Ausgangspunkt nicht nur der zu untersuchenden Epoche, sondern auch der Methodologie des Buches ist Q. Lutatius Catulus, Consul des Jahres 102 v. Chr. und ein bekannter Protagonist des römischen Kunstbetriebs, nicht zuletzt, weil er zu den ersten Aristokraten gehörte, die Epigramme nach griechischem Vorbild verfaßten (18ff.). Hier setzt G. nun nicht wie seinerzeit Jucker und in dessen Folge etwa P. Zanker oder jüngst M. Fuchs bei der *aemulatio* griechischer Plastik an,[3] sondern stellt die zeitgenössische Wanddekoration in den Vordergund. Dabei kann er sich auf die umfassenden neueren Ergebnisse der Freiburger Wandmalerei-Forschung, aber auch auf die komplexen architektursoziologischen Analysen von J.-A. Dickmann stützen.[4] Die Neuartigkeit der von G. einge-

---

1 H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen (1950); J.J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology (1974); F. Preißhofen, Kunsttheorie und Kunstbetrachtung, in: H. Flashar–Th. Geltzer (Hrsg.), Le classicisme à Rome aux 1ers siecles avant et aprés J.-C., Entrétiens Fondation Hardt 25 (1978) 263-282; H. von Hesberg, Zu Architekturepigrammen des 3. Jhs. v. Chr., JdI 96 (1981) 55-119.

2 So wählt Jucker a.O. 3ff. als Ausgangsthema ›Das Verhältnis zur plastischen Gestalt‹. 118-147ff. wird dann die ›Kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit bei Varro und Cicero‹ in Auseinandersetzung mit den Schriftquellen dargestellt.

3 P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974); M. Fuchs, In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. (1999).

4 Es kann hier nur allgemein verwiesen werden auf die zahlreichen Publikationen von W. Ehrhardt und V.-M. Strocka; als Ausgangspunkt für G.s Studie ebenfalls von Bedeutung sind E. Heinrich, Der Zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern (2002) und J.-A. Dickmann, Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus (1999).

nommenen Perspektive besteht also darin, die vielerörterte Rezeption der *sculptura* einmal beiseite zu lassen, um die *pictura* als Rezeptionsphänomen in den Blick zu nehmen. Dabei bewegt er sich aber nicht etwa in Lippolds Bahnen, was hieße, die römischen Kopien griechischer Tafelbilder zu untersuchen, die sich auf Wänden römisch-kampanischer Villen finden,[5] sondern er widmet sich ihrem Dekorationssystem als solchem. Die malerische Austattung dieser Häuser sei nämlich ein besonders aussagekräftiger Indikator einer genuin römischen Ästhetik, deren komplexes Zusammenspiel von politischen, soziologischen und kunstkritischen Implikationen zu ergründen sei: »Dieselben Aristokraten, welche in ihrer Freizeit eine neue Dichtung begründeten, setzten auch in der Ästhetik der Architektur und Kunst Maßstäbe, die in Rom bis dahin unbekannt gewesen waren. Es entwickelte sich das Bedürfnis, den privaten Lebensraum dem literarischen Bildungsraum anzupassen, sprich zu erweitern. In diesem Kontext ist das Erscheinen des Illusionsstils in Rom zu lokalisieren« (34). Dasselbe gelte für die gleichzeitige spätrepublikanische Dichtung: Hier meint G. dieselbe Dialektik der *aemulatio* des Griechischen einerseits, der Herausbildung einer genuin römischen Ästhetik andererseits entdecken zu können (17ff.). Wanddekoration und Dichtung seien verschiedene Ausdrucksformen ein und desselben Stils im Sinne einer zeitspezifischen Mentalität.[6] Unter dieser Voraussetzung können sich dann, wie G. meint, Wandmalerei und Dichtung wechselseitig erhellen, ein Gedicht kann den heutigen Altertumswissenschaftler für die Sehgewohnheiten vor illusionistisch gestalteten Wänden sensibilisieren, ein bestimmtes Dekorationssystem den Bau eines Gedichtes erklären usw. (bes. 38ff., 56ff.). Um im weiteren Verlauf des Buches den vergleichenden Detailanalysen von Wanddekorationen und Gedichten wirklich folgen zu können, sei dem archäologischen Leser allerdings empfohlen, sich zuvor einen Überblick über die verhandelten Gedichtgattungen, vor allem Epigramm und Elegie, zu verschaffen, etwa mit M. von Albrechts ›Geschichte der römischen Literatur I‹ ([2]1994) oder N. Holzbergs ›Die römische Liebeselegie‹ ([2]2001).

Insgesamt alterniert G.s Buch zwischen vergleichenden, deskriptiven und systematischen Abschnitten, so daß der Leser erst bei fortschreitender Lektüre über die methodischen Prämissen des Unternehmens Klarheit gewinnt: Denn das unmittelbarste Schriftzeugnis zu den römischen Wanddekorationssystemen und sicherlich auch Richtmaß jedes neuen Theorieentwurfs zur spätre-

---

5 G. Lippold, Antike Gemäldekopien (1951).

6 13 schließt sich G. der Forderung P. Zankers [in: R.F. Docter–E.M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology Amsterdam 1998 (1999) 48] an, künftige Forschungen zur pompejanischen Wandmalerei an einer »mentalitätsgeschichtlich ausgerichteten Betrachtungsweise« zu orientieren.

publikanischen Ästhetik, Vitruvs *De architectura* also, wird nicht etwa zum Ausgangspunkt der Überlegungen gemacht, sondern es werden in verschiedenen Fragezusammenhängen Einzelinterpretationen einschlägiger Passagen des 5. bis 7. Buchs von *De architectura* geboten; hinzu kommt, daß der Abschnitt, in dem sich G. um die Klärung Vitruvscher Grundbegriffe bemüht wie *ratio decoris* oder *veritas*, sich erst im letzten Buchdrittel findet (233ff.); eine anfängliche Orientierung darüber, welchen Aussagewert G. *De architectura* für die Ästhetik des 1. Jhs. beimißt, hätte allerdings das Verständnis der ersten 200 Seiten erheblich erleichtern können. Ein fehlender Sach- oder Quellenindex verschärft das Problem der Leserführung bzw. der Konsultation. So muß die Argumentation unnötige Umwege gehen. Es scheint daher nicht sinnvoll, wenn diese Rezension diesen Umwegen folgte und das Buch kapitelweise zu referieren versuchte; vielmehr sollen im Folgenden einige der Hauptfragen, die es aufwirft, diskutiert und am konkreten Beispiel beleuchtet werden.

Schon bei den ersten Interpretationen wie z.B. dem sog. Roscius-Epigramm des Catulus (33) zeigt sich, wie kühn das methodische Vorhaben ist: Wird ein Dekorationssystem zum Gegenstand des Gattungsvergleichs gewählt, so fehlt ein wichtiges Verbindungsglied: das Thema. Daß z.B. der Vergleich von hellenistischen Aphroditestatuen mit der Schilderung der Göttin in der Dichtung des Kallimachos Grundelemente der hellenistischen Rezeptionsästhetik aufweisen kann, hat neuerdings G. Zanker gezeigt.[7] Das von G. gewählte Material aber schließt eine derartige Vorgehensweise von vornherein aus; thematische Bezüge zwischen dem Epigramm des Catulus, das einen Roscius preist,[8] und der gemalten Architektur der Zeit kann es gar nicht geben. Man muß sich also auf eine höhere Abstraktionsebene begeben. Das ist für G. die ›Struktur‹: »Tatsächlich scheint die einzige Möglichkeit, Wandmalerei und Literatur sinnvoll miteinander zu vergleichen, in der Gegenüberstellung ähnlicher Strukturen, nicht von ähnlichen Motiven zu liegen« (11). Wenn G. hiermit zunächst einer 1975 von A.H. Borbein erhobenen Forderung nachkommen will, »auf dem Wege begrifflicher Abstraktion« zu »gemeinsame(n) Grundstruktu-

---

7 G. Zanker, Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art (2004). Zankers Ansätze zur hellenistischen Rezeptionsästhetik sind bereits durch Ch. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (2002), in der Archäologie bekannt gemacht worden.

8 Bei der Gedichtinterpretation neigt G. dazu, die historische Dichterpersönlichkeit mit der *persona* des Dichters gleichzusetzen: So sei etwa das Roscius-Epigramm als homosexuelles Bekenntnis des Catulus aufzufassen: »Noch nie zuvor hatten römische Autoren private Empfindung derart offen zum Inhalt von Dichtung gemacht« (22). Vor derartigen Gleichsetzungen wird in der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung gewarnt. N. Holzberg, Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk (2002) 11ff. faßt im Falle der Catullschen Dichtung diesen Problemkomplex unter dem Thema ›Auf der Suche nach dem versteckten Autor‹ zusammen.

ren« von Wandmalerei und Literatur vorzudringen,[9] so reaktiviert er doch einen Begriff, der in der Archäologie zunächst Erinnerungen an die Strukturforschung der 1920er Jahre weckt.[10] Obgleich eines der Leitmotive des Buches, vermißt man freilich eine Begriffsbestimmung oder gar einen Forschungsüberblick zum Thema ›Struktur‹. Erst auf 79f. finden sich anläßlich des Cicero-Urteils über die *verborum quasi structura* bei Isokrates (Brut. 3) Reflexionen zur Semantik von *structura*, deren Bezüge zum modernen Ausdruck ›Struktur‹ aber nicht diskutiert werden.

Schwerpunkt von G.s Betrachtung zum Wandel der Dekorationsstile sind die stilistischen Peripetien, d.h. die Zeitpunkte, an denen der sog. Erste Stil vom Zweiten (Teil A, 15ff.) und der Zweite vom Dritten abgelöst wird (Teil B, 111ff.). Während die Forschung für den ersten Umbruch der Jahre um 100 v. Chr. von der Gestaltung mit farbigen Wandinkrustrationen zur malerischen Illusion architektonischer Durchblicke bislang so verschiedene Erklärungen wie die *imitatio* hellenistischer Palastarchitektur (142) oder die Rezeption epikureischer Philosophie durch Lukrez lieferte (10f. 105f.),[11] hat man den zweiten Umbruch, in dessen Folge die gemalten Durchblicke aufgegeben wurden, um auf geschlossenen Wänden Tafelbilder zu simulieren, mit dem »Wechsel von der republikanischen Staatsform zur Monarchie« (115) in Zusammenhang gebracht.[12]

Man hätte also den geschichtsträchtigen Begriff der ›Struktur‹ und den ebenfalls nicht unproblematischen des ›Stils‹ vielleicht umschiffen können, z.B. mit Hilfe des rhetorischen Systems; dieses ist bekanntlich das differenzierteste produktionstheoretische Modell, mit dem sich die Vielfalt der Vorgänge von *imitatio* und *aemulatio* systematisch präzise bestimmen lassen. Man hätte dann in einer Terminologie, die dem untersuchten Zeithorizont adäquat ist, deutlich machen können, daß die gesuchten Parallelen zwischen Wandmalerei und Literatur nicht auf der Ebene der *inventio* liegen, sondern auf der der *elocutio*, in der Kunsttheorie wäre dies die systematische Position der ἀπεργα-

---

9 A.H. Borbein, Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des Zweiten pompejanischen Stils, in: B. Andreae–H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji (1975) 61-70, ebd. 69 Anm. 80, dazu G.s Einleitung 10-11.

10 Für die Archäologie s. etwa H. von Heintze (Hrsg.), G. Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur (1965); s. auch L. Dittmann, Stil–Symbol–Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte (1967); H. Bauer, Form, Struktur, Stil, in: H. Belting u.a. (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung (1986) 147-163; Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie ([2]2001) 609f. s.v. Struktur (H. Krah).

11 Vgl. besonders K. Fittschen, Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils – Probleme und Argumente, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien (1976) II 539-563; Borbein a.O.

12 Zu dieser Frage s. besonders G.s Kapitel ›*certamen* – Der Einfluß der Politik auf die Entwicklung der Ästhetik‹ (131ff., Literatur S. 137).

σία, Ausarbeitung. Ein ›Stilwandel‹ wie der vom Ersten zum Zweiten Stil könnte dann als Wechsel des *genus dicendi* bzw. *pingendi* leicht dichtungstheoretisch betrachtet werden.

Daß der historische Ausgangspunkt von G.s Studie, Q. Lutatius Catulus, nicht zu den Persönlichkeiten des griechisch-römischen Kunstbetriebs gehört, deren kunstkritische Perspektive bereits untersucht wäre, wie etwa Varro, Cicero usw., ist nicht nur einer der ›blinden Flecke‹ der Forschung; anders als bei solchen Kennern, von denen wir konkrete kunsttheoretische Aussagen zur griechischen Kunst besitzen oder wie bei Varro sogar wissen, daß sie Kunstschriftsteller waren,[13] liefert der Befund im Falle des Catulus nur Indizien eines Kunstinteresses, und seine zwei erhaltenen Epigramme geben weder literatur- noch kunsttheoretisch etwas her.[14] Dafür kann er aufgrund seiner gesellschaftlichen Stellung als Triumphator wie als Consul freilich als *arbiter elegantiarum* seiner Zeit gelten. Anders als der umfassende RE-Artikel von Münzer[15] führt G. nicht erneut die bekannten Fakten vor, sondern präsentiert sie spannender in einem großen Bogen von der Epigramm-Dichtung des Catulus hin zum marmornen Rundtempel, den er der Fortuna Huiusce Diei weihte (Largo Argentina, Tempel B) (19-37).[16] F. Coarellis hypothetische Zuweisung eines Hauses vom Palatin, das Dekorationen des frühen Zweiten Stiles aufweist, an den dichtenden Aristokraten bestätigt für G. nun die herausragende Rolle des Catulus als ›Trendsetter‹ in Sachen Stilpräferenz, und es wird nach einer Ebene gesucht, auf der sich die Dichtung des Catulus, sein mit griechi-

---

13 Zu Ciceros Kunstkritik s. etwa H. Galterer, in: G. Hellenkemper Salies (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia (1994) II 857-888; G. Zimmer, ebd. 867-874; T. Hölscher, ebd. 875-888; zu Varro Fuchs a.O. 55f., 82.

14 Diese Indizien werden dort überstrapaziert, wo G. die besondere Kunstkennerschaft des Catulus auf Ciceros *De oratore* stützen will, zu dessen Protagonisten ja Catulus gehört; Cicero verfaßte den Dialog 55 v. Chr., als schon keiner der Dialogteilnehmer mehr lebte. Zur Rede des Crassus (De orat. 3,26) behauptet G.: »Die Universalbildung des Catulus bewog Cicero dazu, gerade ihn als ›Idealrezipienten‹ der folgenden Ausführungen zu fingieren; … So werden in einer eindrucksvollen Aufzählung dutzende Maler und Bildhauer genannt« (28). Tatsächlich nennt Crassus hier nur je drei Bildhauer und Maler, um die für Kunst wie Rhetorik gleichermaßen gültige Maxime von der Einheit der *ars* bei einer Vielfalt der *genera* zu illustrieren. Zu diesem »Manifest des Stilpluralismus« zuletzt M. Möller, Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik (2004) 140f.

15 RE XIII (1927) 2072-2082 s.v. Lutatius (7) (Münzer).

16 Die meisten der Quellen, auf die sich die Zuweisung des Tempels und seiner Ausstattung an den Bauherrn Q. Lutatius Catulus stützt, muß sich der Leser aus der 28 Anm. 54 angegeben Sekundärliteratur selbst zusammensuchen. Auf die Weise wird nicht nachvollziehbar gemacht, auf welcher »Kombination mehrerer Schriftquellen« (28) G.s weitreichende Folgerungen nun eigentlich beruhen. Die Notiz bei Plinius, die G. verzeichnet (31: Nat. 34,54), ist für sich genommen nicht sehr aussagekräftig. Wichtig wäre die Nachricht der Tempelweihung nach dem Sieg von 101 v. Chr. bei Plu. Marius 26 gewesen.

schen Meisterplastiken ausgestatteter Rundtempel und die Wanddekoration der gemalten Durchblicke zusammenbringen lassen – wenn man so will, nach einer Ikonologie des Zweiten Stils.

Der einzige gemeinsame Nenner, auf den sich Material derart verschiedener Gattungen und Traditionshintergründe beziehen läßt, ist indes auf der Werkebene die bereits erwähnte zeitspezifische ›Struktur‹, auf der ästhetischen Ebene der Betrachter, zielen doch die verschiedenen höchst verfeinerten Kunstformen Dichtung, Architektur, Wanddekor alle auf denselben Rezipienten. Daraus ergeben sich denn auch die zwei Leitaspekte der Untersuchung: Zum einen geht es vor dem Hintergrund der spätrepublikanischen Rezeption griechischer Kultur darum, in den Gattungen Dichtung wie Wanddekoration ähnliche Strukturen der Aneignung aufzuzeigen, zum anderen auf rezeptionsästhetischer Ebene, vergleichbar konstruierte Seh- und Raumerlebnisse herauszustellen. Das erforderte freilich eine streng synchrone Analyse. Selbst wenn man sich mit G. noch darauf einläßt, im Epigramm und im Rundtempel des Catulus ähnliche Strukturmerkmale italisch-griechischer Formgebung zu erkennen (29), so kann man später, im Abschnitt ›Pracht ist Macht‹ (143ff.), in dem ein Wanddurchblick Zweiten Stils mit der Domitianischen Palastarchitektur rezeptionsästhetisch parallelisiert wird, nicht mehr folgen (144f.): Auf der Monumentenseite eine gemalte Säulenhalle der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. mit optisch illusionierter Tiefenwirkung, auf der Textseite die kaiserzeitliche Architekturpanegyrik des Statius (Silv. 4,2), deren Lob von Ausmaß und Materialpracht wiederum auf eine Tradition zurückgreift, die sich bis in die hellenistischen Epigramme zurückverfolgen läßt. Hier jeweils genau dieselben rezeptionsästhetischen Mechanismen am Werke zu sehen, heißt den ursprünglich geforderten synchronen Betrachtungsrahmen um ein Jahrhundert zu sprengen.

Darüberhinaus versucht G. anhand dieses Beispiels nichts weniger als »die rhetorische Grammatik der Architekturmalereien Zweiten Stils« herauszuarbeiten. Das unternimmt er auf Grundlage einer Theorie des 18. Jhs., nämlich Louis-Étienne Boullées Traktat zur Revolutionsarchitektur, der behandelt, »auf welche Weise man ›große‹, sublime Architektur schaffen könne … Ziel der Architektur ist nach Boullée das émouvoir, die sinnliche Erregung des Betrachters. Diese Wirkung beruht auf Größe; denn nur was groß ist, sei schön« (143f.). In der Tat bieten sich bei Boullée interessante Anknüpfungspunkte zu einer ›rhetorisch aufgeladenen‹, rezeptionsästhetischen Betrachtung von Architektur.[17] Für das Verständnis des geistesgeschichtlichen Horizontes im 1. Jh. v. Chr. wäre aber, wenn man denn schon den Kriterien von

[17] Étienne-Louis Boullée, Architecture. Essai sur l'art, ed. J.-M. Pérouse de Montclos (1968).

Größe und Schönheit auf der Spur ist, Boullées griechische Quelle mindestens ebenso aufschlußreich gewesen: Ps.-Longins Traktat ›Vom Erhabenen‹ (Περὶ ὕψους), das einzig vollständig erhaltene Zeugnis zur antiken literatur- und kunstkritischen Debatte um Produktion und Wirkung von ὕψος, μέγεθος und κάλλος im Kunstwerk. Es ist verwunderlich, daß ein Archäologe, der sich der Ästhetik des 1. Jhs. v. Chr. widmet, ein neuzeitliches Rezeptionsphänomen Ps.-Longins heranzieht, ohne den antiken Schlüsselautor zu seiner Fragestellung zu konsultieren. Selbst wenn man Περὶ ὕψους beiseite läßt, findet sich auch sonst das Prädikat μέγεθος καὶ κάλλος im Zusammenhang mit der Würdigung monumentaler Bauten und Kultbilder gleichermaßen.[18]

Überzeugen kann G.s Gegenüberstellung von Dichtung und Wanddekor dort, wo dann doch gewisse thematische Verbindungen bestehen. Nachdem A.H. Borbein 1975 die These vertreten hatte, daß man die Raumillusionen des Zweiten Stils mit dem Epikureismus des Lukrez zu verbinden habe,[19] gelangt G. zu der Modifikation, daß es vor allem die der Lukrezschen Dichtung zugrundeliegende Konzeption der Naturbeobachtung ist, die die gemalten Wanddurchblicke zu erklären vermag (105ff.). Beispiel ist Lukrezens Beschreibung einer Pfütze, in der sich der Himmel spiegelt: »Mitten aus dem Alltag, aus einer banalen Alltagserscheinung heraus öffnet sich unter den Füßen des Betrachters eine vollständige Gegenwelt« (106). G. erkennt in dieser Beschreibung einen »Konflikt von scheinbarem Raum und Realität«, der in gleicher Weise die Seherwartungen der Betrachter von Wanddekorationen geprägt habe. Hier bewegt sich der Gattungsvergleich also nicht mehr auf der Ebene des Stils – man könnte auch sagen: auf der der *elocutio* –, sondern auf der der *inventio*. Indem eine differenzierte literarische wie malerische Reflexion des Raumes die Sinne für die Raumwahrnehmung schärft, greifen auch *inventio* und αἴσθησις ineinander. Auf einer derartigen Basis vermögen G.s Vergleiche zwischen Dichtung und Wanddekoration das zeitspezifische Interesse an Raumkonflikten auf interessante Weise zu erhellen.

Teil B widmet sich dem späten Zweiten Stil, also der bekannten Verfremdung der Architekturdurchblicke ins Ornamentale, und seinen möglichen politischen, mentalitätsgeschichtlichen und geschmacklichen Entstehungsfaktoren (111ff.). Die Säulen und Architekturelemente, die zuvor, im sog. hohen Zweiten Stil, Tiefenschichtungen illusioniert hatten, werden nun zu filigranen Ge-

---

18 Die Datierungsvorschläge von Περὶ ὕψους schwanken zwischen dem ersten vor- und nachchristlichen Jh.: Longinus, On the Sublime, ed. W.H. Fife–D. Russell, in: Aristotle XXIII, Loeb Classical Library 199 (1995) 147; die kunstkritischen Ausdrücke μέγεθος καὶ κάλλος und Verwandtes wie μεγαλοπρεπής, σεμνός usw. könnten späthellenistisch sein, jedenfalls verwendet sie auch Strabon: s. die Belege bei Pollitt a.O. s.vv. μέγεθος, μεγαλοπρεπής, σεμνός.

19 Borbein a.O.

bilden, die ihre statische Funktion nicht mehr erfüllen. In der neoterischen Dichtung, der »individuellen, staatsfernen Lyrik« (165) Catulls und anderer sieht G. denselben Rückzug ins *otium* wirken, der auch die Wanddekoration zurückhaltender werden ließ: »Zum zweiten … spiegeln Struktur und Formen des späten Zweiten Stiles die Ästhetik der neoterischen bzw. augusteischen Kleindichtung. Oberstes Prinzip ist die *elegantia*, ein Begriff, mit dem sowohl die Malereien des späten Zweiten Stiles als auch die Elegie Tibulls bedacht wurde. … *elegantia* bleibt nicht auf einen bestimmten Kunst- oder Lebensbereich beschränkt; sie war das übergreifende Prinzip der augusteischen Ästhetik« (170).

Nach Überlegungen zur Umsetzung der ästhetischen Kriterien λεπτός bzw. *tenuis* bei Kallimachos wie in der Wanddekoration und zur Frage von Humor und Ironie in den Künsten dieser Zeit gelangt G. zur sog. Wandmalereigeschichte bei Vitruv 7,5 (186-202). Hier kommt also endlich der einzige antike Fachmann zu Wort, dessen Betrachtung der Dekorationsstile des 1. Jhs. v. Chr. wir kennen; zugleich ist sein Urteil eines der wertvollen Zeugnisse der kunsthistoriographischen Vorgehensweise in der antiken Kunstschriftstellerei. Vitruv liefert also nicht nur Aussagen über eine einzige Dekorationsform, sondern stellt sie in den Kontext einer συναγωγὴ τεχνῶν, um ihr eine bestimmte Stufe auf dem Weg der Techne zur Entfaltung ihrer Vollkommenheit zuzuweisen.[20] Demgemäß hat die Interpretation dieser Passage bisher in kaum einer Studie zum Zweiten Stil gefehlt. 1989 hat R.A. Tybout ihr ein umfangreiches Kapitel gewidmet, in dem die früheren Interpretationen eingehend erörtert sind.[21]

Die scharfe Kritik, die Vitruv bekanntlich 7,5 an dieser zeitgenössischen Dekorationsform übt, hält G. freilich für einen unkontrollierten Affekt des Fachschriftstellers: »Der Architekt Vitruv verstand dagegen keinen Spaß … Die Wut, die den Architekten am Schreibtisch überfiel, ist an der Struktur des Textes sehr klar nachzuverfolgen« (186f.). Wenig nachverfolgen kann aber der Leser, denn der Text Vitruvs – der *locus classicus* zur behandelten Thematik – wird nur ausschnitthaft präsentiert. Das macht die Sache deshalb unübersichtlich, weil G. gegenüber der Vitruv-Ausgabe Fensterbuschs, die auch

---

[20] Die Standarduntersuchung zu diesem Darstellungsmodell in peripatetischer Tradition ist nach wie vor: B. Schweitzer, Xenokrates von Athen, in: ders., Ausgewählte Schriften I (1963) 105-164. Zuletzt B. Bäbler, Auf der Suche nach Xenokrates. Gab es ›Kunstgeschichte‹ in der Antike?, SemRom 5 (2002) 137-160. Zur Rezeption des Modells bei Varro vgl. Fuchs a.O. 55-58.

[21] R.A. Tybout, Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils (1989) 55-107. Weitere Forschungspositionen hierzu verzeichnet G. auf 186 Anm. 68.

heute noch wegen ihrer klaren Übersetzung viel benutzt wird, im Anschluß an die neue Budé-Edition einige Veränderungen vornimmt (187 Anm. 73). Deren Umfang kann der Leser jetzt nur ermessen, wenn er beide Editionen nebeneinanderlegt und selber überlegt, welcher Übersetzung und somit Begrifflichkeit G. wohl jeweils gefolgt sein mag, der deutschen oder der französischen. So rückt das Ziel des Buches, die Rezeptionsästhetik des 1. Jhs. zu klären, wieder in größere Ferne.

Hauptkritikpunkt Vitruvs ist das Abweichen vom bisher anerkannten mimetischen Modell: »All dies, das als Nachbildung (*exemplum*) von wirklichen Dingen (*verae res*) entlehnt wurde, wird jetzt infolge eines entarteten Geschmacks (*iniqui mores*) abgelehnt; denn auf den Verputz malt man lieber Ungeheuerlichkeiten (*monstra*) als naturgetreue Nachbildungen von ganz bestimmten Dingen. Anstelle von Säulen setzt man kannelierte Rohrstengel usw.« (7,5,3, Übers. Fensterbusch). Aber äußert sich hier wirklich nur, wie G. meint, ein Affekt des Architekten? Mit dieser These hat G. selbst, wie später im Buch deutlich wird, eine Ambivalenz auszubalancieren, daß Vitruv einerseits »sehr stark aus der Situation heraus geschrieben« (187), daß er andererseits »›instinktiv‹ den eigentlichen Wesenszug des späten Zweiten Stiles, seine Irrationalität« erkannt habe (239).[22]

Kunsttheoretisch findet Vitruvs Kritik m.E. eine Erklärung, die auf die Annahme eines persönlichen Affektes verzichten kann. Vergegenwärtigt man sich, daß *De architectura* ein systematisches Lehrbuch ist, also eine Gesamtdarstellung des Regelwerks der *ars architecturae*, so steht das Werk in der Tradition der griechischen Kunstschriftstellerei von den archaischen Baukommentaren bis hin zu den hellenistischen Wissenssammlungen. Für die Darstellung der Wandmalerei griff Vitruv auf das historiographische Modell zurück, wie es sich auch für die *pictura* und *sculptura* etabliert hatte. Dieses kennt aber nur die Entwicklung von archaischen Anfängen, wo allerdings die Grundprinzipien der *ars* bereits vollständig vorliegen, hin zu einer schrittweisen Perfektionierung und virtuosen Handhabung der Prinzipien.[23] Diese ἀκμή wird in der Malerei von Apelles und in der Bildhauerei von Lysipp erreicht; für die nachfolgende Kunst läßt das Modell nur noch zwei Möglichkeiten zu: eine *imitatio*

---

[22] Die Vitruv-Interpretationen G.s sind unglücklich gegliedert, denn sie ziehen sich über zwei Abschnitte hin (186ff., 233ff.), die von Stiluntersuchungen der Dichtung und einer Analyse der Farnesina-Fresken unterbrochen werden. Die Klärung von Vitruvs Begrifflichkeit wäre zu Beginn des ersten Abschnitts hilfreicher gewesen als erst im zweiten.

[23] Hauptquelle ist Plinius, nach Urteilen geordnet und auf den fachschriftstellernden Bildhauer Xenokrates von Athen zurückgeführt bei Schweitzer a.O. Reflexe dieser sog. Malerei- und Bildhauereigeschichte des Xenokrates bei Quint. Inst. 12,10 und Cic. Brut. 18,70, vgl. N.J. Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei (2000) 123ff.

der Vollendungsstufe oder den Niedergang, wie man aus dem bekannten Urteil des Plinius zur Kunst des Hellenismus, »*cessavit deinde ars* …«, weiß. Die Phase des Niedergangs kann dann wieder mit einem neuen Aufbruch (»… *ac rursus olympiade CLVI revixit*«, Plin. Nat. 34,52) überwunden werden. Die zu Vitruvs Zeit[24] neu aufgekommene Art der Wanddekoration aber war von diesem Modell aus betrachtet ein *cessare* des Weges von anfänglichen farbigen Wandinkrustrationen zur ἀκμή der illusionistischen Wanddurchblicke. Auch der negative Ton, der in Vitruvs Urteil ›unangemessene Mode‹ (*iniqui mores*) mitschwingt, will nicht nur einen Verstoß gegen das *decorum* zum Ausdruck bringen, sondern ist in der kunstkritischen Debatte der Antike nicht ungewöhnlich. Zeittypische literarische und künstlerische Phänomene hat man überhaupt vielfach in Form des polemischen Essays behandelt. Nur so versteht man z.B. bei Ps.-Longin den Vorwurf an Caecilius von Kaleakte, das ὕψος zu platt und kleingeistig behandelt zu haben (Long. 1,1). Schon in der hellenistischen Kunstschriftstellerei finden sich Belege für polemische Anwürfe: So griff der Periheget Polemon im Traktat ›Πρὸς Ἀδαῖον καὶ Ἀντίγονον‹ offenbar Thesen der Kunstschriftsteller Antigonos und Adaios an.[25]

Ein erhellender Abschnitt der Unterschung ist die ausführliche Fallstudie zum späten Zweiten Stil, nämlich die Analyse der Farnesina-Fresken (218-233). Hier macht der Autor endlich mit der Ankündigung, die Rezeptionsästhetik des 1. Jhs. zu erschließen, ernst. Methodische Grundlage sind die von H.-J. Gehrke aus der antiken Geographie abgeleiteten Sehweisen. Für das vormoderne Sehen sei statt der Erfassung maßstabsgerechter Verhältnisse eine zusammenfassende, ›hodologische‹ Raumvorstellung kennzeichnend, gemäß der sich der Betrachter, so Gehrke, an markanten Punkten und Strecken orientiert.[26] G. überträgt nun die hodologische Kartenerfassung auf den Betrachtungsvorgang von dekorierten Wänden. Als Interpretationsstütze dient ihm die bei Quintilian geschilderte Mnemotechnik, die beim Vorgang der *memoria* eines Textes, der bildlichen Verinnerlichung also, ebenfalls hodologisch verfährt, indem sie *imagines* mit *loca* verknüpft (Inst. 11,2,20).[27] Auf die Weise gelangt

---

24 G. schließt sich P. Fleurys Datierung von *De architectura* um 23/22 v. Chr. an [Vitruve, De l'architecture. Livre I (1990) xxf.]. Der Wechsel zum späten Zweiten Stil wird allgemein in die Jahre um 30 v. Chr. gesetzt (137); s. auch H. Mielsch, Römische Wandmalerei (2001) 56 zum Haus des Augustus auf dem Palatin.

25 Ath. 5,210 B. Wahrscheinlich sind die Fachschriftsteller des 3. Jhs. Adaios von Mytilene (Ath. 13,606 A) und Antigonos von Karystos (Plin. Nat. 1 index auct. zu 34, 34,84, 35,68) gemeint.

26 H.-J. Gehrke, Die Geburt der Erdkunde aus dem Geist der Geometrie. Überlegungen zur Entstehung und zur Frühgeschichte der wissenschaftlichen Geographie bei den Griechen, in: W. Kullmann (Hrsg.), Gattungen wissenschaftlicher Literatur in der Antike (1998) 163.

27 Die Analyse stützt sich 220 Anm. 192 auf die jüngere Diskussion zur antiken Mnemotechnik, z.B. bei A. Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (1989) 303ff.

man zu einer vom Betrachter geleiteten Bewertung des Gemalten, die der Rezeptionsintention der Maler, die diese ›Mode‹ erfunden hatten, natürlich in größerem Maße gerecht wird als Vitruv, der als Historiograph eine Mimesis-basierte Produktionstheorie zugrundegelegt hatte.

Insgesamt stellt das Buch eine Vielzahl von neuen Querverbindungen von der Wandmalereiforschung zur Dichtung, zur Rhetorik und zum historischen Kontext her und präsentiert sich insofern als ambitioniertes interdisziplinäres Unternehmen. Was der Leser vermißt, ist ein theoretischer Leitfaden, der ihm durch die zahlreichen Detailanalysen einen Weg weist und der es erlauben würde, die Vielfalt der Einzelergebnisse zu einer spätrepublikanischen Ästhetik zusammenzuführen.

Dr. Nadia J. Koch
Sumpfweg 6
D–72070 Tübingen
e-mail: nadia.koch@t-online.de

---

und L. Giuliani, Bilder nach Homer (1998) 127ff. Vgl. auch den umfassenden Artikel in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik V (2001) 1037-1078 s.v. Memoria (W. Neuber).